

В стихотворении “The Crosse” («Крест») метафора аранжирована так:

*One ague dwelleth in my bones,
Another in my soul (the memorie
That I would do for thee, if once my grones
Could be allowed for harmonie)*[ll. 13-16]

(Одна болезнь живет в моих костях,/ Другая в душе (это память о том,/ Чтó я мог бы сделать для тебя, если бы мои стоны/ Воспринимались, как гармония).

Здесь слово bones употреблено, видимо, для рифмы, метонимически замещаая «тело», не представляя собой самостоятельного образа. Иначе в стихотворении “Repentance” («Раскаяние»):

*But thou wilt shine and grief destroy;
That so the broken bones may joy,
And tune together in a well-set song,
Full of his praises,
Who dead men raises.*

Fractures well cured make us more strong [ll. 31-36].

(Ты победишь грех и скорбь/ Чтобы сломанные кости могли возрадоваться/ И настроиться в хорошо сложенную песню,/ Полную хвалу тебе,/ Воскрешающему мертвых./ Хорошо вылеченные переломы делают нас сильнее).

Это аллюзия на псалом Давида («Дай мне услышать радость и веселье, – и возрадуются кости, тобою сокрушенные» – Пс. 50:10), оживленная медицинскими обортонами, а также возможным намеком на то, что высушенные кости в древние времена использовались как музыкальный инструмент – перкуссионный или наподобие Эоловой арфы.

Можно предположить, что частота использования барочными поэтами образов из той или иной сферы опыта зависит как от доминирующей в их творчестве проблематики, так и от того, связан поэт с этой сферой непосредственно или лишь умозрительно. Перспективой разработки намеченной в данном наброске темы может являться, скажем, сравнение с этой точки зрения религиозных и любовных стихов у поэтов эпохи барокко.

Список использованной литературы

- Herbert G.* The English Poems of George Herbert. Ed. C.A.Patrides. L. etc., 1975.
Hollander J. The Untuning of the Sky. Ideas of Music in English Poetry 1500-1700. Princeton, 1961.
Summers J. H. George Herbert. His Religion and Art. Cambridge (Mass.), 1968.

Ярина Е.С.

О РОЛИ МУЗЫКАЛЬНОГО КОНТЕКСТА В РОМАНЕ Э. ЕЛИНЕК «ПИАНИСТКА»

Роман «Пианистка» (1983), пожалуй, одно из самых известных произведений австрийской писательницы, нобелевского лауреата по литературе за 2004 год Эльфриды Елинек. И хотя обоснование Шведской Академии относилось к совокупному

творчеству писательницы («За музыкальную симфонию голосов, звучащую в ее романах и пьесах, в которых она с выдающимся языковым мастерством разоблачает абсурдные клише нашего общества и их порабощающую власть» [Бузулукский, 2005: 208.]), оно в полной мере отражает идейно-художественное своеобразие и данного романа.

Музыкальность, действительно, насквозь пронизывает роман, объединяя разные уровни текста. *Анализу музыкального контекста как части идейно-художественного своеобразия романа* и посвящена настоящая статья. Музыка в романе «Пианистка» оказывается ключом к пониманию романной картины мира и человека, ведь образы героев во многом характеризуются именно своей способностью воспринимать музыкальные произведения.

Главная героиня – пианистка, музыка составляет существенную часть ее жизни. С детства мать и бабушка заставляли Эрику заниматься музыкой, вытесняя любые другие увлечения, ограничивая ее общение со сверстниками. По мере взросления Эрики контроль со стороны матери только усиливался. При этом главным инструментом подавления оказалась именно музыка. Музыкальное воспитание в романе не обогащает личность, а напротив, ограничивает ее, становясь формой насилия. Весьма показательным в этой связи нам кажется тот факт, что комната, в которой Эрика музицирует, напоминает тюрьму: решетки на окнах, надзиратели в лице матери и бабушки, дом как неприступная крепость на вершине холма. Результатом подобной воспитательной системы является искаженная, деформированная фигура героини, которая в свою очередь, культивирует данную модель образования в общении со своими учениками. И происходит все это не где-нибудь, а в Вене, мировой музыкальной столице. Именно этот миф, как справедливо отмечали исследователи [А. Э. Воротникова, 2006; K. I. Solibakke, 2007], развенчивается в «Пианистке». Действительно, Вена в романе сравнивается с раздутым трупом утопленника, а большинство учеников, подобно самой Эрике, в занятиях музыкой лишь реализуют честолюбивые амбиции своих родителей: «...для многих ее учеников музыка предстает как лестница, ведущая из пролетарских низов к вершинам чистого искусства» [Елинек, 2006: 47]¹.

Так за счет музыки происходит сопряжение проблемы личностной самоидентификации, воплощенной в фигуре Эрики Кохут, с проблемой национально-культурной идентичности, поскольку музыка всегда являлась составной частью австрийского национального самосознания, именно за счет музыки нация определяет себя. В одном из интервью сама Э. Елинек озвучила подобный вариант прочтения текста: «В определенном смысле эта история – притча об Австрии и ее обществе, живущих за счет славы своих великих композиторов, то есть за счет прошлого...» [Елинек, Тверь 2006: 11].

Наряду с обозначенным притчевым прочтением важно отметить и то, что в романе воплотилось многое из личного опыта писательницы. Главная героиня романа – образ автобиографический, к созданию которого Э. Елинек приходит лишь спустя годы, когда болезненные переживания детства и юности (жесткое музыкальное

¹ Здесь и далее ссылка на данное издание будет сопровождаться только номером страницы.

воспитание, сложные взаимоотношения с матерью, сумасшествие отца) поддались художественному воплощению. Именно поэтому в романе Э. Елинек мы имеем дело не только с проблемой личностной идентичности в современном мире, но и с проблемой авторской самоидентификации, ведь литературное оформление личных переживаний является определенным этапом авторского самопознания.

Вместе с тем, на наш взгляд, возможна и еще более широкая интерпретация проблемы: искусство (музыка) в современном информационном обществе. Герои романа не способны глубоко переживать музыкальные произведения. Восприятие их уподобляется поглощению пищи. Классические произведения не пробуждают эмоций в душах людей, об их содержании они узнают из программки и могут уловить лишь главную тему. Смысл композиции в результате сводится к формулированию некоего сообщения, которое хотел донести до слушателей автор, при этом утрачивается то непостижимое, что и составляет сущность и ценность искусства: «Из каждого произведения искусства им необходимо выжать все без остатка и все громкогласно объяснить» [38].

В современном мире, как показывает автор, искусство утратило статус вечной, непреходящей ценности, поскольку оно не понятно и не востребовано большинством людей, специалисты же используют давно устоявшиеся трактовки, тем самым обрекая музыкальные произведения на существование в качестве музейного экспоната: «Ежедневно умирает по музыкальной пьесе, по новелле или по стихотворению, потому что они в наше время не имеют никакого оправдания. И якобы непреходящее снова вопреки всему проходит, никому оно больше не известно» [145]. Музыка и культура становятся объектом потребления как со стороны обывателей, так и со стороны пианистки.

В то же время музыка обеспечивает не только *содержательное* единство романа, связывая его узловые темы, но и *формальную* целостность текста. Э. Елинек использует *принципы музыкального построения*, что позволяет рассматривать ее текст в ряду таких произведений, как «Житейские воззрения Кота Мурра» Э. Т. А. Гофмана, «Доктор Фаустус» Т. Манна, «Смерть Вергилия» Г. Броха, «Контрапункт» О. Хаксли, «Фальшивомонетки» А. Жида, «Зеленый дом» М. Варгаса Льосы.

Образ Эрики Кохут составляет главную музыкальную тему. По ходу развития сюжета героиня изображается в разных ракурсах (детские и подростковые годы, период осознания своей женственности) и сферах (семейная, профессиональная, любовная). Образ героини как главной музыкальной темы получает все новые вариации, обрстая целым комплексом сопряженных друг с другом мотивов: холод, смерть, черная дыра, старение, подавление и контроль, насилие, расчленение, разлад, дисгармония.

Еще одной особенностью построения романа, связанной с наличием музыкального дискурса, являются *звуковые сцены*. Ряд эпизодов произведения строится так, что у читателя возникает не столько визуальная картина происходящего, сколько звуковая. Повествователь описывает мельчайшие нюансы и особенности звука, его высоту, продолжительность и т.д. Такой подход в изображении действительности не случаен, он продиктован образом главной героини, чей заостренный, как лезвие бритвы, слух профессиональной пианистки улавливает мельчайшие звуковые оттенки. Особенностью картины мира Эрики является различение необычайно богатой палитры звуковых красок.

Например, описание пути Эрики от трамвайной остановки до заведения пип-шоу демонстрирует обширный звуковой спектр ее восприятия: «Обладательница *дискан-та* убеждает обладательницу *баритона*, что виноград сегодня довольно заплесневелый <...>. Поэтому она не стала его брать, о чем во все горло *дребезжащим* голосом оповещает других <...>. Ребенок на самокате... *плаксиво бубнящий*... воздух оглашают *жуткие вопли*... *громко орущий* ребенок... отцы семейств *стучатся* в двери домов, в которых они, словно ужасные *удары молота*, обрушиваются на своих домочадцев. *Хлопают* автомобильные дверцы...» (курсив наш. – Е.Я.) [74-75].

Как видно, образ окружающего мира создается резкими, громкими звуками, которые не сливаются в стройную симфонию, а образуют какофонию, на звуковом уровне подчеркивая дисгармонию мира. Кризисность, раздробленность мира и человека (деформированная идентичность Эрики), заявленная на проблемно-тематическом уровне романа, поддерживается его звуковой организацией.

Некоторые фрагменты строятся по принципу музыкального произведения, когда описывается ансамбль голосов и звуков, последовательность и продолжительность каждой партии, выдвигание звука на передний план либо его фоновое исполнение. Ярчайший пример такой сцены – эпизод с осколками стекла в кармане пальто одной из учениц. Событие было «поставлено» Эрикой (она заранее разбила стакан и высыпала его осколки в карман пальто), когда же дети спускаются в раздевалку, учительница внимательно, как режиссер из зрительного зала, наблюдает за устроенным ею спектаклем: «Раздаются голоса, жалующиеся на то, что они не могут найти своих вещей... Другие голоса верещат... Под ногой молодого человека трещит футляр скрипки... Две американки тонкими голосками щебечут... Вдруг воздух разрезает крик, и залитая кровью рука выныривает из кармана... Публика умолкает. Потом, с удвоенной силой, словно водопад, со всех сторон устремляется к центру» [270-271]. Далее появляется господин Немец, который берет на себя роль дирижера, и требует вызвать врача, оказать первую помощь. Завершается симфония сиреной «скорой помощи».

Один из важнейших эпизодов романа – чтение письма Эрики – можно рассматривать как сольную партию, ведь оно написано от первого лица. Однако это неудачная, несостоявшаяся сольная партия, так как голос героини постоянно перебивается голосом Клеммера, авторскими комментариями, либо оформляется в форме косвенной, а не прямой речи.

Кроме того, Эрика не сама читает письмо, это делает Клеммер, так что слова героини перелагаются им как своеобразная вариация, оттеняющая слово Эрики реакцией Клеммера: «Стало быть, мне нужно обращаться с тобой как с вещью»... Клеммер спрашивает, не чокнулась ли она вовсе. Если она думает, что никто не заметит, она ошибается. Она сильно ошибается» [345].

Взаимное непонимание, несовпадение героев в этом эпизоде выражается в неслышимости их партий, их голосов, их желаний. Клеммер спрашивает, Эрика не отвечает, либо они вкладывают в слова разный смысл: «Эрика желает, чтобы Вальтер Клеммер доставлял ей муки. Клеммер Эрику мукам подвергать не намерен... Эрика просит, чтобы он завязал все петли и веревки так прочно, чтобы ей самой не удалось ослабить узлы. «Не щади меня нисколько, наоборот, приложи всю свою силу! Во всех местах». – Что тебе известно о моей силе? ... Ты никогда не видела меня на байдарке» [353].

Звуковым фоном этой сцены служит звук телевизора, также разрушающий сольную партию, на свой лад варьирующий тему насилия (в сериале какой-то мужчина угрожает женщине), которая доминирует в данном фрагменте. В кульминационный момент все эти голоса беспорядочно перемешиваются, образуют карусель звуков, когда уже не ясно их происхождение: «Клеммер смеется. Мать скребется в дверь. Телевизор гремит...Эрика молчит. Мать смеется. Клеммер скребется в дверь. Дверь скрипит...» [354-355]. Так музыкальное построение данного фрагмента реализует идею дисгармонии, несовпадения героев.

Совмещая проведенный анализ содержательной и формальной роли музыкального контекста, логично поставить *вопрос о природе жанра* романа «Пианистка». Пронизывающая разные уровни музыкальность позволяет осмыслить текст в рамках жанра «*романа культуры*». Этот термин ввел и разрабатывал в 50-е годы В. Д. Днепров. «Роман культуры», по В. Д. Днепрову, – это «...роман, осуществляющий синтез культурной эпохи, ... роман, представляющий цельность эпохи через цельность культуры» [Днепров, 1980: 179]¹.

В романе Э. Елинек обнаруживается обширный музыкальный контекст: Гайдн, Моцарт, Бетховен, Брамс, Вагнер, Брукнер, Шенберг, Берг, Веберн... Именно музыка выступает у Елинек воплощением культуры и, еще шире, своеобразным показателем состояния общества в целом. К. И. Солибакке пишет, что «"Пианистка" трансформирует конфигурацию и поток музыкального дискурса в высшей степени разрушительный анализ современной австрийской идентичности» [Solibakke, 2007: 250]. На наш взгляд, речь можно вести не только об австрийской идентичности, но и в целом о сознании современного человека, о тотальном кризисе идентичности, когда под вопросом оказываются основополагающие для человеческой цивилизации концепты: «любовь», «искусство», «культура», «семья», «личность». Ведь все эти категории оказываются у Э. Елинек под сомнением.

В «романе культуры» герой («человек культуры») является «...выражением смысла духовности...» [Круликов 1988: 8], он способен к непосредственному переживанию кризисного состояния культуры. Личностная деформация героини Э. Елинек созвучна окружающей кризисности, поэтому она не в состоянии преодолеть ни собственный разлад, ни осознать современный кризис духовности, даже несмотря на то, что Эрика Кохут – пианистка, и должна в значительной степени выступать хранителем и носителем духовности. Она – в некотором смысле пародия на художника, артиста «романа культуры», ведь героиня замкнута на себе. Эта самоцентрированность мешает глубокому самопознанию, лишь заставляет ее вновь и вновь проживать свою деформированность, реализовывать привитые ей механизмы искаженного существования. К. И. Солибакке даже характеризует ее позицию как род культурного вампиризма, что является симптомом культурной и личностной стагнации [Solibakke, 2007: 250-269].

¹ В качестве образцов этого жанра исследователь рассматривает «В поисках утраченного времени» М. Пруста, «Доктор Фаустус» Т. Манна, «Анри Матисс, роман» Луи Арагона и др. Предметом художественного изображения во всех этих произведениях становится живопись, музыка, архитектура, перевоплощенные в слово. При этом, «...писатель идет не путем словесного пересказывания, а изображения живописи или музыки в момент замысла, в процессе делания».

В романе отсутствует возможность преодоления собственного искажения, теряется надежда на продуктивное осмысление сложившегося кризиса. Подобное ощущение безысходности создается кольцевой композицией: Эрика в финале вновь возвращается домой к матери. По мнению же В. А. Кругликова, герой «романа культуры» – это «... воплощение возможностей в преодолении трагичности своего индивидуального бытия, зримое выражение гуманизма» [Кругликов 1988: 8]¹.

Сама культура в романе выхолащивается, приравнивается к товару, теряет свое значение общечеловеческой памяти, связующей эпохи. В этом тотально критическом отношении к культуре и музыке Э. Елинек идет дальше своего знаменитого соотечественника Т. Бернхарда, для которого все же классическая музыка оставалась некой отдушиной в спертой атмосфере современной Австрии.

Как видно, музыка и музыкальный контекст сопрягают важнейшие темы (персональной и культурно-национальной идентичности) и образы романа. Принципы музыкального построения, с одной стороны, маркируют главный канал восприятия героини и автора, а с другой стороны, на звуковом уровне создают образ дисгармоничного мира. Таким образом, музыкальность во многом определяет жанровую природу текста, участвуя в разрушении канонов «романа культуры».

Мы рассмотрели, как разрушаются каноны лишь одного из жанров, элементы которого присутствуют в «Пианистке» (за рамками статьи осталось исследование черт любовного и воспитательного романа). Именно в этом механизме совмещение и разрушение канонов разных жанров в рамках одного текста, на наш взгляд, и заключается специфика того варианта романной формы, которую предлагает Э. Елинек.

Список использованной литературы

- Бузулукский А. Нобелевские симптомы // Звезда. 2005. №3.
Воротникова А.Э. Гиноцентрические романы Германии и Австрии 70–80-х годов XX века. Воронеж: ВГПУ, 2006.
Днепров В.Д. Идеи времени и формы времени. Л.: Сов. писатель, 1980.
Елинек Э. Пианистка / пер. с нем. А. Белобратова. СПб.: Симпозиум, 2006.
Елинек Э. «Высказать невысказываемое, произнести непроизносимое...» // Елинек Э. Клара III. Тверь: «Митин журнал», «Kolonna publications», 2006.
Кругликов, В.А. Образ «человека культуры». М.: Наука, 1988.
Solibakke, K.I. Musikal Discourse in Elfriede Jelinek's "Die Klavierspielerin" [The Piano Teacher] // Elfriede Jelinek: Writing Women, Nation, and Identity. A Critical Anthology. Edited by Matthias Piccolruaz Konzett and Margarete Lamb-Faffelberger. Madison Teaneck Faileigh Dickinson University Press, 2007. – 317 p. P. 250–269.

¹ Вместе с тем, А.В. Карельский рассматривает «Смерть Вергилия» Г. Броха и «Лотту в Веймере» Т. Манна в рамках жанра романа о художнике (Künstlerroman). Действительно, в названных текстах описывается история жизни художников, однако, как отмечает А.В. Карельский, «... в лучших произведениях этого цикла историческая точность, верность конкретным фактам биографии художника и его века отступают на второй план перед жадным, непобедимым стремлением разглядеть в судьбе другого художника ретроспективный образ собственной судьбы, найти в истории искусства прошлого глубинную аналогию со своим искусством...» [Карельский А.В., 1999: 263–264]. Таким образом, роман о художнике – это неизбежно и роман о культуре эпохи.